话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统

欧阳予倩著



上海文艺出版社


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

話剧、新歌剧与中国戏剧艺术傳統

欧阳予倩著



上海文艺出版社

1959

內 容 提 要

本書是欧阳予倩同志应苏联科学院艺术史艺术理論研究所之約所写的专稿。全文共分十段，扼要地說明了中国戏剧的发展情况；分析了傳統戏曲在剧本和表演艺术上的艺术特点；着重論述了我国話剧和新歌剧怎样更好地向这些丰富的艺术遺产学习。文章深入淺出，具体生动。对于戏剧工作者探討民族戏曲的傳統和特点有很大的帮助和启发。



一

中国戏剧从宋宣和以后的杂剧算起，大約有九百年的历史。从現存元代最初的剧本算起，也有七百年。从汉、唐到北宋末季，中国戏剧逐漸形成，經过的时間是相当长的。

中国話剧的历史不过五十多年。話剧的形式是外来的。中国的戏曲是歌剧型的，并不是說其中沒有着重說白的表演，但作为現代完整的話剧形式，那要說是一九〇七年开始从外国介紹进来的。从那时起，舞台上开始用幕用布景。戏的編排就按四幕、五幕或七幕，同时也有了独幕剧。

从大革命失敗直到抗日战爭时期，有人在新歌剧方面，断断續續作过一些尝試，其中黎錦暉所作的儿童歌剧，一度相当流行。但新歌剧眞正成为一个运动，有反映現代生活的完整的作品，深入民間，那是一九四二年延安文艺座談会以后在陝北的事。所以，中国新歌剧的形成，我認为应从一九四二年以后算起。全国解放，中华人民共和国成立以来，新歌剧有很大的发展，它已具备了一切应有的条件；演出过

各种题材——主要表现現代的革命故事的大型歌剧。当然，它是最年青的一个剧种。

二

話剧产生在辛亥革命(一九一一)的前夕。当时的知識青年鉴于清朝日趋腐敗，国家遭受侵略，面临着被列强瓜分的危机，为了喚起民众，共同救国，有的从事于革命的政治运动，有的写政論，有的利用小說、詩歌宣傳爱国。一九〇七年六月有一班在日本的中国留学生，采取了欧洲話剧的形式，运用它来反映了当时高漲的民族自强思想。第一个戏演的是根据斯托(H. E. B. Stowe)夫人的小說《湯姆叔的小屋》(Uncle Tom's Cabin)改編的《黑奴吁天录》。这个戏提出了对民族歧視的反抗，戏里把原小說里的宗敎思想洗刷干净，而戏的末尾以一群黑人杀死奴隶販子和追兵，一同逃走的胜利場面作結束。为着表示一种鼓舞人心的目的，这样做是对的。这个戏分五幕，但为着引起观众的兴趣，在当中加上許多穿插，并沒有严格的遵守話剧的法則。一九〇七年秋这个戏在上海演出了。这以后，从上海开始，产生了許多話剧团体，話剧便在中国各地流行。辛亥革命后十年中极为繁盛。当时并不叫"話剧"，而是叫"新剧"，也称为"文明新戏"。"話剧"这个名称是在一九二七年由田汉同志建議才改用的。

辛亥革命前后五六年当中，話剧的演出主要是为了政治宣傳，其中也演些翻譯剧，也是配合着政治宣傳或者針对着某些社会問題——反对买卖婚姻、反对高利貸、反对民族歧視等等——改編成中国故事演出的。当时很少有完整的剧本，只靠一張“幕表”（就是故事梗概和分場的提綱），由編写幕表的人說一說就上台，台詞尽管有大体的規定，主要是靠演員的口才即兴发揮。还有一个特点，因为当时中国的观众还不习慣于幕間休息的做法，所以在每幕戏閉幕以后接着在幕外加演过場戏，把故事連貫起来，叫做“幕外戏”。当时所有的演員、編剧和舞台工作人員，都是临时凑合的，他們非但沒有看过欧洲的話剧在台上如何表演，而且除极少数人外，甚至連剧本也沒有讀过的。所以尽管从日本間接接受了欧洲演剧的分幕，用布景的形式，但在編剧和表演方面，唯一的师傅还是中国的戏曲。故事的編排，源源本本，有头有尾，情节曲折。为着表現当时的現实生活，当然不免带些自然主义的色彩，但在动作和台詞方面，却是比較夸張，而且有意識地把节奏弄得鮮明强烈，以激引观众的注意，借以获得舞台效果。这些都是从傳統的表演艺术学得来的。我們說中国的初期話剧一开始就是和中国的戏剧傳統結合着的，确是事实。

“文明新戏”（初期話剧）时期沒有产生剧作家，很少积累下比較有艺术价值的保留节目。在表演方面尽管有不少好的經驗，但沒有及时加以总結和发展；加之演員的品类不

齐，遇到政治低潮的压力和商业剧場的不良影响，便由艺术堕落而趋于衰敗。接着就是“五四”以后的話剧。

“五四”以后的話剧不可能不受初期話剧的影响，但是初期話剧是属于旧民主主义范疇的，“五四”以后的話剧就属于新民主主义范疇。两者在运动的組織形式和发展路綫方面都有所不同。初期話剧一开始就組織职业剧团，而資金缺乏，最后就完全为流氓資本家所控制而日趋于腐敗。

“五四”以后的話剧运动，为着反对商业化、庸俗化的傾向，人們提出了所謂“爱美剧”（即业余演剧）的口号，出現了一些进步的男女青年組織起来的非职业的話剧团体。他們在困难的环境中，物质条件缺乏的情形之下，以十分严肃的态度千方百計进行演出。鉴于不用剧本易流于粗濫，所以主張必須有剧本，并开始对表演、导演技术認真研究。一方面較为正規地介紹了易卜生、蕭伯納、斯特林堡、罗曼罗兰、契訶夫、王尔德等的剧本；同时出現了象郭沫若、田汉、洪深、丁西林、曹禺、夏衍、于伶、陈白尘等优秀的剧作家。尤其是中国共产党成立以后，直接間接得到党的指导，注重了主題思想，話剧运动便更能以新的姿态蓬勃地得到展开，在反帝反封建和打击反动派的革命斗爭中，一直取得巨大的胜利。五四运动的精神是反帝、反封建，打倒偶象，解放个性，这种精神对旧的迷信，对人們沉睡麻痹的态度起了很大的冲击喚醒作用。在文艺方面主張打破旧形式，因此認为中国的戏曲都是封建的、非科学的东西，而資产阶級右翼竟

把它一笔抹煞，也便否定了傳統。五四运动初期的話剧运动，着重在向欧洲近代剧学习，直到“南国社”时期（一九二五年以后）才又或多或少和中国戏剧艺术的傳統有了些联系。一九四二年延安文艺座談会以后，中国戏剧艺术傳統得到了重視；而郑重地提出向傳統学习，那还是解放以后的事。在繼承傳統方面，話剧工作者已經有了認識，也不断作过些尝試，如北京人民艺术剧院演出«虎符»用了鑼鼓加强节奏，并在形体动作方面采用了京戏的身段，因为是穿古代服装的历史戏，并不感覺到有什么不調和，效果还相当好。这个戏在念詞方面也多少采用了戏曲念白的方法。中国青年艺术剧院的«紅色风暴»是現代題材的戏，导演在动作、台詞和节奏方面适当地运用了京戏的表演技巧，使人物强烈的感情充分地表达出来，获得了成功。此外其他各剧院也对如何繼承傳統这一問題，进行了研究，并作了若干尝試，大家都在加以注意了。

三

上面已經說过，新歌剧运动是一九四二年以后从陕北得到发展的。当时的話剧，演的多数是外国戏和反映大都市生活的戏，这和陕北的老百姓沒有什么关系，話剧这个形式也就沒能为广大群众所接受。尽管大众化的革命話剧前此在苏区后来在抗日敌后根据地也有新的发展，但影响还

不够深入和普遍。而用戏曲表演現实的斗爭生活又不能沒有局限，因此就选擇了陝北农民喜聞乐見的秧歌戏为基础，編制了新的秧歌剧。从《兄妹开荒》起到《白毛女》等，后来又有《刘胡兰》（其他不列举），都受到老百姓盛大的欢迎，称为“新秧歌剧”；农民叫它“斗爭秧歌”，后来才叫“新歌剧”。

原来民間的秧歌剧大多是一男一女的爱情表演。新的秧歌剧里就出現了劳动人民的英雄形象，贊頌了劳动。延安魯迅艺术学院所演的《兄妹开荒》，以輕快而富有风趣的調子，表現了人民对劳动的积极性和愉快的心情。《白毛女》是在中国共产党第七次代表大会期間演出的。这个戏是根据民間傳說創作的，富有傳奇色彩，眞实而深刻地反映了阶級斗爭的本質，对土地改革起了很大的宣傳和推动作用。《刘胡兰》反映了人民对反动派殘酷鎮压的英勇反抗，鼓舞了解放战爭的士气，人們不难由此而認識到新歌剧的作用和重要性。

新歌剧有唱有白。唱詞用的是有韵的口語，歌曲是由作曲家創制的。曲調的基础是民歌和陝西梆子之类的戏曲腔調，听起来亲切而易懂，也就容易受到群众的欢迎。表演手法也采用了戏曲的虛拟动作（如出門进門不用眞門之类），还多少运用了戏曲的程式。布景主要是平面的，不用門窗。在剧本的編排方面如結构、人物介紹等，运用了話剧的方法。可以說新歌剧是在中国戏剧傳統的基础上产生出来，和傳統紧密結合着的新的艺术創造。但群众場面运用

合唱，也参酌了西洋歌剧的办法。

建国以来新歌剧有相当大的发展：(1)演出的規模扩大了——乐队人数增多，乐器的种类和数量都增加了，配器的技术不断有所提高，合唱队加强了，舞台美术、服装、道具、灯光、效果都随着有不断的加工。(2)題材广泛了——現代的、历史的、民間傳說、神話故事都有。(3)歌唱舞蹈和表演的技术提高了。恰好正当这个时候，提出了更多更好的向傳統学习的要求。

四

在今天为什么把向傳統学习提得那么重要？我們認为在中国舞台上表現中国人民，不能脫离中国戏剧艺术的傳統，必須繼承并发揚这个傳統。人們曾經提出向傳統学习什么？如何学习？这个問題好象也很簡单，但是不大容易回答，現在只能根据我一点淺薄的体会来試談一下。

以前大約是由于一种正統观念，当昆曲盛行的时候，人們总是以昆曲为标准衡量中国的戏剧。昆曲衰落了，京戏盛行，便又把京戏当作中国戏曲的最高标准。解放以后党提出了"百花齐放，推陈出新"的方針，經过几次会演，人們的眼界扩大了，才发現中国各处的各种地方戏是一个广闊的、蘊藏丰富的宝庫，使人們更进一步認識到中国戏剧艺术积累之深厚，而历代艺人、剧作家——絕大多数是无名

的——如何运用他們的聪明智慧发揮了艺术創造。我們对于昆剧、京剧要給以应有的高度估价，但不能“定于一尊”。

京戏的基本曲調是二黄和西皮，本和汉調一样。自从入京以后，吸收了昆曲、梆子等的一些长处，在声腔道白里搀进了一些北京話的音調，逐漸发展成为京戏。它在声腔、舞蹈、武功和敲击乐器的运用方面，有独特的創造。在人物形象塑造方面，包括形体动作、服装化妆，夸張得体，鮮明醒目。百年来表演技术上的加工积累，做到了十分精炼准确，这一些都是可貴的。但由于一直在封建王朝的首都培养起来，为适应宮廷和士大夫的愛好，不自覺地偏重了技术和形式，而对于戏的內容，人物的性格、思想感情等的描写，人民生活的反映，却很少加以注意。在这方面，地方戏就不同，只要看川戏，就会感到生活气息濃厚，而人物的心理状态又描写得那么深刻，因此就有比較能深入人心的感染力，其他地方戏也有异曲同工之美。还有一点就是地方戏的剧本文学性强的比較多，我們在这方面研究得还不够。近年来在互相影响之下，京戏从各地方戏里吸收了一些好的东西，在某些方面更有所提高。地方戏可以向京戏、昆戏学习，京戏、昆戏也应当向地方戏学习。

五

我們很难在这里把各剧种拿来比較短长。只要把中国

戏曲作为一个整体概括地来看一下，就发現从古至今遺留下来数以万計的剧目，有很多是非常好的。其中有各色各样的悲剧，各色各样的喜剧，也有各种各样富于詩情画意、芬芳的泥土气息的民間小戏。这些戏反映出中国人民对政治生活、社会生活、家庭以及妇女問題、恋爱問題等等的看法。从这当中可以看得出中国的历史傳統，道德观念，和阶級斗爭的某些时代面貌。剧中的人物，从帝王将相到最下层的人物，都能在戏里充当主要角色，而且对被压迫的下层人物充滿着同情，这是一个很大的特点。

在題材方面有历史戏，有民間傳說，有神話故事，有反映当时社会各阶层生活的戏。

戏曲中的历史戏不一定根据正史，大部分是根据稗史或历史小說；有时甚至为着达到艺术目的，可以假借古人加以发揮，創造出新的人物形象。例如曹操、关羽、包拯等等都是。历史戏歌頌着爱国、富于正义感、勇敢、貞洁的英雄人物。他們总是在自己認为是正义的斗爭面前，毫不犹豫地牺牲自己成全別人。中国历史上許多男女英雄都是这样。他們崇节操、重然諾、守信义、輕生死，有的是慷慨捐軀，有的从容就义，有的忍辱負重取得最后胜利。不管他們怎样表現，可以說都是为了一定的政治的和社会的目的，很少有是为宗教信仰的。反映在戏里也就是这样。那些英雄人物虽然为了政治目的牺牲自己，但不都是有职位的，义士烈女多半是平民百姓。中国有句古話：“英雄不怕出身低”，在中国

戏曲里，只要是为正义而与邪恶作斗爭的人都被表揚，并不因为他出身卑微而有不同的看法。中国的历史戏有悲剧，有正剧，也有喜剧。如《赤壁鏖兵》就是属于喜剧型的。象《赵氏孤儿》《风波亭》《柴市节》等都是有名的历史悲剧。还有就是所有的悲剧在結尾的部分总加上教人松一口气的处理，如《赵氏孤儿》最后报了仇。这一点中国观众認为是很必要的，这表示着人民的愿望。

中国純粹的神話并不多，在戏里比較突出的要算《孙悟空大鬧天宮》《哪吒鬧海》之类表現着浪漫主义的奔放的气概。民間傳說涉及到神鬼的却不少，妙在人和神、鬼、狐仙都可以生活在一起。神可以从天而降化为人，人也可以上天化为神。天上的神原来都是人，不过他成了神就高人一等，而他們也經常关心人間的事，而乐于帮助善良的人，懲罰坏人。說起来这是迷信，但在民間傳說中涉及到鬼神的大多数是劳动人民或者被压迫者假借来表达阶級意識和自己的愿望。例如：穷苦的农民娶不起老婆，还經常受地主的虐待，就幻想着有仙姬下嫁，过着美好的生活，把地主压下去。《牛郎織女》就是这样的故事。孝子董永父死不能葬，卖身为长工，感动了玉皇大帝（天地間最高的主宰）的第七个女儿張七姐，下凡配給董永，三天之內織了一百匹絹，从貪婪的地主手里替董永贖了身。凡属美丽多情的仙女，爱的总是貧雇农、穷書生，要不就是小佣工——《白蛇傳》里許仙那样的小店員，过去在社会上是直不起腰来的，而白素貞

就爱上他。这样的例子举不胜举。这些美丽曲折的故事可能就是从那些不得志的人們心里构成的。在舞台上演出来，观众往往为他們流着同情的眼泪。来自民間傳說的戏，不論是涉及鬼神不涉及鬼神，精神总是一样：同情穷人、被压迫者、受冤屈的人，憎恨为富不仁、嫌貧爱富、仗勢欺人、忘恩負义的那么一些家伙。这里头表現着对压迫阶級，对封建婚姻制度，对不公平的法律等等的强烈反抗。象《焚香記》《柳蔭記》《彩楼配》《秦香蓮》《竇娥冤》《打渔杀家》，傾向性都是非常鮮明的。还有象《棒打薄情郎》，写一个最卑賤的城市貧民的女儿，搭救了一个几乎在雪中餓毙的秀才，那秀才和她成了婚，等到秀才高中之后，就覺得她不配做他的妻子，把她推到河里去，这和《焚香記》一样，写一个卑微的女子是那么善良而多情，而享高官厚祿的知識分子却是那样品质恶劣，心腸狠毒。中国戏曲里这样的戏很多。在封建社会里被压迫受冤屈而死的人不知多少，在舞台上对他們付出了深厚的同情，不断地为他們呼吁，提出控訴。这正是戏曲中人民性的表現。

反映社会生活的戏，有的根据民間傳說，有的是虛构的故事，有的假托古人，形式不一。而在民間小戏当中，就有描写劳动人民健康朴素、活潑愉快的恋爱生活的《打猪草》《刘海砍樵》《王三打鳥》这类的戏，看着令人有清新之感。这在大型剧种里是看不到的。

在中国戏曲里，写女将特别出色（女将的形象京戏表演

得最为精采）。象穆桂英，一个年青女子占一个山寨，眞是天不怕地不怕。她不管封建婚姻制度，自找配偶，誰要敢于欺負她，她就把誰打得落花流水，連她的公公有名的楊六郎也被她打下馬来。为着保卫国家，多年作战，全家都受到很大的牺牲。她退休之后，經过二十年，为着外兵犯境，她毅然再担起战斗任务。这样的一个人物，在封建社会里是少見的，可以說是完全出于虛构，可是看上去形象是那么完整，不由得你不認为眞实可信。請看《穆柯寨》《穆桂英挂帅》这些戏，的确是健康美丽，生动活潑。不仅是由于內容，也由于表現的形式和方法，这些戏能把观众引到一个艺术的美的境界中去。象这类女将的形象是不是毫无根据的呢？那却不然，隋唐时的花木兰、宋朝的梁紅玉、明朝的秦良玉，都眞有那样的女性。就象《水滸》里的扈三娘、孙二娘、顧大嫂那样的人物，在中国社会里确实有，并不是很奇特的。在戏曲里这些女将无論是聪明才智、韜略武功，都胜过当时和她同等地位的男人。而她們的丈夫往往是她們的部下，只能够听她們的命令。这是非常富于戏剧性和浪漫主义的。在男性中心社会里，这种描写是大胆的，表現着一种理想。

戏曲里专为宣傳宗教的戏很少。流傳民間宣傳佛教的有《目連戏》，宣傳道教的有《韓湘子九度文公十度妻》一类的戏。目連戏演的是：刘十四娘打僧罵道，杀狗开葷，死后被打入地獄，受尽苦难。她的儿子目連（俗名傅罗卜）成了

高僧得道后，从地獄里把他母亲救了出来的故事。这个戏宋朝就已經有了，流傳很广。宋朝的目連戏是怎样的，現在无从得知；就淸代所演的看，連台三天演完，其中除刘氏打僧罵道下地獄、目連救母的本文之外，还穿插着追煞神、舞鋼叉等的惊險場面和許多短出，如：裁縫偸布，邻居偸鷄，尼姑思凡，和尙下山等类的戏，而这类的短出戏特別受欢迎。尽管在整本戏的結尾部分，那些犯淫、杀、偸、盗之罪的人会受到雷轟或是下地獄。但就单出戏看，如尼姑思凡、和尙下山之类却都是露骨地反宗教的。四川的目連戏包含着有两本大戏：《岳傳》和《西游記》。《西游記》可以說是宣傳佛教的，但在中国，佛教和道教尽管有矛盾，釋迦牟尼和道教的祖师太上老君完全可以和平共处。《西游記》把釋迦牟尼的法力描写得特别大些，可是讀者大多数只当作有趣的神怪小說看，表演在舞台上更只看些离奇变化和武术表演。宗教宣傳的意味可以說微乎其微。至于《岳傳》是宣傳爱国的。說岳飞是大鵬金翅鳥下凡那样神話式的附会并不居主要地位。由此看来，目連戏也还不能作为純粹宣傳佛教的戏。

韓湘子是有名的“八仙”中的一个。他的故事和八仙中另外一个仙人吕洞宾的故事同样广泛地流傳在民間。据說韓湘子是唐朝大文豪韓愈的侄儿，他成了仙，就想劝他的叔父和他的妻子也去修道，他运用神通变化，对他的叔父韓愈进行九次說服，对他的妻子說服过十次，这就是所謂九度文公十度妻。度就是引度成仙的意思。每一次的“度”用着不

同的方法去試探說服，最后使对方去掉凡心，再进一步便脫了凡体成为仙人（也有月明和尙度妓女柳翠成仙的事，見于元曲）。中国古代帝王即如秦始皇、汉武帝、唐太宗那样英明的帝王，因为已經富有四海，便只想长寿，要求不死之葯，以为可以服食而成仙。达官貴人也相仿效，有的中毒死亡还不自悟。唐朝的韓愈、白居易都反对这种迷信，九度文公的故事显然是道士們造出来騙人的，假說韓文公都被說服了，其他俗人就惟有归依。但是不管这些故事編得多么巧妙，在戏曲舞台上幷不占什么地位，也不是什么好的保留节目。至于《韓湘子卖杂貨》《吕洞宾三戏白牡丹》之类的戏，幷不以宣傳道教为重点，而是以談情說爱为主要情节的。

宗教戏在中国戏曲中就数量而言眞不过滄海一粟（这幷不等于說所有的剧目都不带神鬼的迷信）。中国戏曲的主要內容可以說是：正义与邪恶的斗爭；爱国主义与投降思想的斗爭；人民对不良制度的斗爭；阶級間的斗爭；还有就是人民美好生活的愿望，对被压迫者的无限同情。不可諱言，戏曲产生幷形成于封建社会里，不免带着封建性的糟粕，根据历史时代总的来看，却是爱憎分明，所以善与恶的界限也很分明。請讓我从剧本方面来探討一下，再来談一談表演，这样可能对中国戏剧艺术傳統得其概略。

六

戏剧是在有剧本以前早已形成的。原始的剧本只是把舞台上所表演的記录下来，最初幷不完整；过后才逐漸产生編制剧本的作家。元杂剧的作者都是和艺人們生活在一处而地位不高的，可是他們深入民間，所以写出来的作品，健康朴素，感情眞摯，曲詞道白都很自然，不加雕琢。其中出了一些偉大的作品。明朝才有有地位的文学之士編写杂剧和傳奇，其中还有达官貴人以写作傳奇为消遣。清朝杂剧、傳奇的作者知名之士也不少。只有乱彈——弋腔、秦腔、徽調、汉調——的剧作者絕大多数沒有名姓留下来，可是他們的作品深入民間，影响甚大。

中国的戏剧产生在民間，成长在民間，生活在民間。有时尽管在御前上演，幷不专属于宮廷。唐朝的教坊表演的是歌舞。杂剧的名称起于宋朝，北宋时宮廷宴享已把杂剧作为一項节目，但那时的杂剧是类似唐朝参軍戏的滑稽表演，还沒有形成完整的戏剧，直到元杂剧才具备了戏剧的本質和完整的形式。但这不是由于宮廷的培养，和南戏一样，是出于民間的創造。自戏曲形成以来，宮廷从沒有专用的戏班；达官貴人富豪之家有养小班的，但幷不多。清朝有把皇帝特別欣賞的伶工作为“內廷供奉”的，也只是少数几个名角。艺人的生活全靠公演維持——或在戏园，或在庙台演

出；逢年节或賽神赶集之期就在农村巡回演出。还有許多戏班經常在农村轉来轉去，有的江湖流浪，过着挨飢受冻的日子。可是戏剧艺术的創造也从他們那里出来。在旧社会里，戏曲不可能不受封建道德的影响和当时当地法令的限制；也不能不多少迁就一些紳士們的好恶；可是主要的观众是一般市民、手工业工人和农民。如果所演的戏不为广大群众所喜聞乐見，艺人也就不能維持生活。

昆曲称为雅部，它的素材也是来自民間，不过这个剧种的形成是在城市，經过高級知識分子的一再加工，音乐、唱腔、表演、舞蹈等的技术方面有很大的提高。只因着重磨光，以致細膩熨貼有余，而剛健朴素不足。声腔偏重柔美，文詞竞尚典丽，这就使人听起来难懂而易悶，看起来显得瘟。最初因为有些新的創造，曾盛极一时，后来因为愈来愈专为配合知識分子的胃口，脫离了广大群众而漸趋于衰落。代之而兴的就是从民間崛起的乱彈（所謂“花部”）。乱彈不仅是詞句通俗，而且在編剧方面有新的創造。

傳奇剧是从南戏发展而来的，它突破了元杂剧四折一个人唱那种形式的限制，使每个角色都能唱，有独唱、有对唱、有合唱，因此每个角色都能有所表現。作家构思运笔，感覚更加自由而易于暢达。色彩也更为丰富。但減弱了元杂剧的“本色”，致有肌肉丰滿而骨力不足之感。篇幅失于冗长，夹杂着一些与正文无关的場子，損害了故事的連貫性，妨碍着突出主題。一本戏往往多到四十場以上，从头到尾

要十几个小时才能演完，而主要情节占的篇幅并不多。这是很大的一个缺点。有闲的士大夫們可以慢慢地欣賞，或挑选自己所喜爱的几段演着看，一般的观众就会不耐煩。昆曲的衰落，剧本冗长、故事不集中、主題不够突出也是原因之一。

人民大众看戏总要求故事完整，有头有尾，脉絡貫通；人物形象鮮明，爱憎分明；情节要紧凑，交代要清楚——情节不紧凑就不容易引起兴趣而容易瘟，交代不清楚就不容易看懂；对照要强，也就是說要有矛盾冲突，显示出强烈的戏剧性；詞句要通俗，說唱出来要讓人能听得懂；声腔要爽朗高亢而有变化，首先讓人听得見，还要听得好听，唱得要动人。还有一点很重要的，就是戏最怕罗嗦，要能重点突出，要言不煩。中国戏曲就有这样的傳統，而到乱彈格外鮮明地表現出来了。

过去人們都說中国戏曲是浪漫主义的。的确它带着濃厚的浪漫主义色彩，表达着人們的理想和愿望。但它是和当时当地人民的現实生活紧密結合着的。其所以千百年来深入人心，正因为人民从舞台上不仅看到生活的縮影，也体会到生活的本质。

乱彈（包括各地方戏）是以小戏起家的。民間艺人沒有足够的資財組織大班，他們就凑合少数的演員演人少的戏。以徽班、汉班的旅行剧团为例，人数最少的只有七个人，那当然很困难。所以有"七紧八松九快活"的話。人少只能演两

三个人一出的折子戏，很难演出整本大套的戏。要等賺了点錢，队伍逐漸壮大后才能演大戏。所演的短戏是各色各样的：有的来自元杂剧，有的根据傳奇剧改編，有民間傳說，有根据小說或說唱故事改編，还有就是直接反映当时当地的現实生活的小戏。他們发展成了大班的时候，根据每个剧种或每个班子的习惯和特点，剧目各有重点不同，一般的都是成了大班就更多的演历史戏。成了大班以后，他們仍然不会脫离一般市民和农村的观众。他們一代傳一代，以卑微的身分处在广大群众当中，經受着种种艰难困苦，看过无数的悲欢离合，尝过酸甜苦辣各样的人情滋味。他們懂得群众欢喜什么，不欢喜什么。他們严格的鍛炼着表演技术，同时深刻地体会着人民群众的愛憎。有些剧种——例如秦腔、二黄，历史原来很长，这些腔調当弋腔、昆曲盛行的时候，早已存在民間，逐漸发展，"由附庸蔚为大国"。他們編剧的方法比杂剧奔放自由，比傳奇扼要而簡炼。最初把几个小戏串連成为一个整本戏，往往显得生硬。例如王宝釧的故事，分为八段，每段成为一个小戏，都頗可观。把八出小戏不加剪裁連起来不能成为一个完整的剧本。还有些戏单出小戏很好，整本却不精采，就只剩下单出。經过相当时間的酝釀过程，才有了把一个完整的故事在約三四小时內演完，象《四进士》《秦香蓮》之类的整本戏。它在結构、故事排列、人物介紹、唱白的安排方面，繼承了杂剧和傳奇的傳統，而又在原有的基础上发揮了創造性，做到了故事完整，人物形象鮮

明，对照强烈，节奏明快，結构簡炼，文詞通俗，声腔嘹亮。这是符合于广大群众要求而經过考驗来的。过去人們多从文詞之美評論戏曲剧本的得失，观点十分狹隘，認为杂剧傳奇之外沒有戏剧文学，这是完全錯誤的。我們在各种地方戏里都能发現很好的剧作，如果我們要写表現中国人民，反映中国人民生活的戏，就可以而且应当多向傳統的戏曲剧本学习編剧，其中尤其值得学习的是地方戏。

七

中国的舞台原来是能从三面看，沒有布景，不用幕的。因此表演和編剧都根据这样的舞台条件而有特殊的創造，具备着特殊的风格。中国戏是歌（唱工）、舞（身段和武工）、表演（做工）、道白四者同时具备而又結合得很好的特殊的戏剧艺术形式（有人認为中国戏还包括着朗誦和默剧的成分是不錯的，为談話的便利起見，我想把朗誦部分归在道白里，把默剧部分归在表演里）。至于四者如何适当地配搭——那样多一点、重一点；那样少一点、輕一点，这要看戏的內容和性质来加以处理。写剧本的必須通曉表演艺术，給演員以发揮才能，表現技巧的机会；演員要演好一个戏也就要有多方面的技能。

要全面介紹中国戏的表演艺术很不容易，在这样一篇文章里尤其为难，只能概略地談几个特点。

戏必須讓人容易看懂，而大多数的人看戏首先要明白演的是什么故事。中国农民的历史知識大部分是从看戏得来的，因为戏里表演着許多历史故事。为广大人民群众演戏，就必須把故事介紹清楚。整本戏故事一定要完整自不用說，就是摘取整本戏中的一段来演，也不能完全沒头沒脑。——有許多戏的故事是家喻戶曉的，从中抽一段演，多数观众也能看懂，但不是每个观众都懂，所以折子戏也都有些必要的补充叙述。有許多折子戏单独看也成一个独幕戏的样子，我想就是这个原故。戏，首先要讓人容易看得懂，但故事安排得不好也就不容易看懂。中国戏多用源源本本的順叙，比較少用倒叙；故事的关鍵部分必然着力交代清楚，就是小关节目必要时也甚至不惜重复交代（善用重复是一种技巧），用意不过是讓人容易懂，并加深印象。

源源本本叙述，清清楚楚交代，会不会弄得平鋪直叙、冗长拖沓呢？不会。我們可以把关鍵的部分着重描写，把非关鍵的部分带过或略掉。在中国舞台上时間空間的运用十分自由，但絕不因此而有所浪費。例如写信，只要由寄信人用一两句話說明寄那封信的目的——約人会面、赴宴、会战等等——就行，沒有把信念出来的必要。宴会只要摆上几个杯子，吹打，入座举杯就行，宴会的細节全部可以略掉。因为观众要看的不是宴会，而是宴会的目的和所起的作用。从甲地到乙地去办一件什么事或会一个什么人，不管两地距离多远，演員可以用下場再上場的方法表示起程和到达（这

样做就要当作两場处理），也可以在台上轉一个弯就算到了——观众所要知道的是到了之后如何如何，不需要知道在路上的情景。但如果行路的情节是主要的，那就得着重描写。例如《坐楼杀惜》宋江丢了書信，从街上找到門里，再找到楼上卧房里，表演得非常細致，交代得十分清楚。就是要从这里看出他心里是怎样着急；最后他肯定在开楼門时掉的，观众也就等着看下面的戏如何发展；所以路虽短，要着重描写。又如：《穆柯寨》許多人从雁門关走到穆柯寨，路隔很远，来来往往好比进門出門那么容易，正因为路上沒有需要交代的事，就从略。还有就是上楼下楼，出門进門，上船下船都只用动作表示就可以分得很清楚，只要交代一下，观众也就明白。时間的变換也可以用簡单的方法表示，例如一个人早上出来打魚，經过一段表演之后，他看看天，說日落西山回家去吧，也就明白了。还有象一夜到天亮，就用更鼓来表示，非常經济而有效果。总之观众只要能明白就不必多加說明，观众能想象到的就留給他們在想象中去体会。台上不必有山、水、楼、門、船、馬之类，通过演員的动作和观众的想象，比看見眞实的东西更能收到艺术的效果。舞台不管怎么寬，总是狹小的，演員的表演和观众的想象結合在一起，就可以創造出更寬广更美丽的境界。还有就是唱詞和道白是精炼的艺术語言，不貴在长篇大套，而貴在能傳达弦外之音，言外之意。观众来看戏，有看得到的，听得到的；也有看不到、听不到只能在想象中体会到的东西，交織

起来，艺术的境界就更广闊，更能得到美的欣賞。要創造这样的艺术境界也不是容易的，主要要看演員的表演技巧能否达到一定的标准。最簡单的如行船、走馬、开門、上楼、进窑之类的动作，也要經过一定的基本訓練才能做好。动作要充分表現舞蹈之美，唱白要感情充沛，悅耳动人。做工、表情要真切而深刻，这一切都是为了表現生活、表現人物。

戏曲演員要求有高度的技术修养，同时在表演艺术方面有一套程式，要善于运用。程式不是死板的，是能灵活运用的，程式好比一套字母，拼起来就成为文詞，拼成怎样的文詞，那要看一个戏所要表达的是什么，其中人物的性格、思想感情是怎样的来作决定。运用得好与不好，那全看演員的艺术修养。有人認为中国戏专重外形，不注意表达内心活动，这个看法是不对的。还有人說中国戏的动作不是直接从生活来的，那也不对。中国戏里所描写的人物，总是善恶分明，所以形象也鮮明。中国观众不喜欢看晦涩难解的人物形象。因此，在中国戏曲里，象欧洲近代剧里某些戏那样专为挖掘一个人物复杂的心理状态的戏，可以說是沒有，但这不等于說中国戏曲不注重心理描写，它的长处就在能用簡单的綫条勾勒出人物的形象，并使他的内心活动自然流露。一个演員能不能把戏演好，也就看他能不能掌握这一点。而且有各种不同性质的戏，就有不同的表演方法，还有即使同样性质的戏，却有不同的着重点：有的重唱，有的重舞，有的重念白，有的重做工，而这四者又永远是紧

密結合不能分离的。象关羽《单刀赴会》那样，有歌有舞有白有做，綜合起来表現出来一个英雄人物的忠誠、勇敢、机智和他的气魄。象这种戏沒有什么曲折复杂的心理描写，可是象《坐楼杀惜》《西厢記》的賴婚、《柳蔭記》的楼台会等就大不相同，每个人的心思那么深刻，交織得那么細密，而情感那样的激动，都从节奏鮮明的外部动作表現出来。

不能否認戏曲的形体动作是强調舞蹈之美的，但是必須認識戏曲也是通过人物表現生活，演員的形体动作不可能不从生活中来，否則观众就不予認可。把生活当中的动态加工提炼，使其美化、舞蹈化，来表現艺术的眞实，不为舞蹈而舞蹈，这是中国戏曲的一种特征。誰都知道，"起霸"的动作是表示战斗前整頓盔鎧；"趟馬"是表示試馬、跑馬；出門进門、上船下船、上楼下楼等，是不必多加說明，一看就看懂的。至于抖袖，因为近年来旦角耍水袖花样增多了，人們就誤以为抖袖只是为了舞蹈之美并无生活根据，其实角色出場时的抖袖，不論男女都是整飭仪容的一种动作，过去穿长袍大袖的时候在生活当中原来有的。此外如生气的时候拂袖而去，相爱时联袂同行，举袖拂尘，掩面啼哭，振袖惊駭等等，都从生活中来，不过較为夸張、美化罢了。水袖无論舞得如何巧妙，决不能違反剧情，决不能不与角色的身分、感情吻合。戏曲里的舞蹈动作是为着塑造人物形象，表現生活，是从生活来的。

八

以下我想总的举几个例子，并从各个角度来試談一下：

《打漁杀家》，蕭恩和桂英一上場，听他們三言五語，看他們的动作，就知道他們是父女二人，家道貧寒，打魚为生。父亲年迈，对他的职业有些厌倦，而为生活所迫不能不干。我們只看見蕭恩撒了一网，沒有得魚，他却吩咐女儿把剛才打的几条魚烹了下酒。看他的行动和他的气派，不是一个普通漁夫，并可看出他当时的心情煩悶。及至倪荣、李俊两个人来訪問他，就看出他是江湖上的英雄好汉。蕭恩和倪、李二人剛剛在船头上坐下喝酒，一个坏蛋上場，意欲調戏桂英。蕭恩問他干什么的，他說是問路的，問他："問的是哪一家？"他假說問的是丁府。原来丁太师是那里最有势力的大地主，他想借丁家的旗号吓唬蕭恩。蕭恩未尝不知那坏蛋的来意，可是他还是老老实实指給他到丁家的路。不料那个家伙还在賊头狗脑，他才把他哄走。倪荣問蕭恩那人是来干什么的，蕭恩說："問路的。"倪荣說："哪里是問路的，分明是……"蕭恩馬上止住他說："量他也不敢。"从这里看出蕭恩的处境——年老，有了家，生活困难，要顧全在江湖上的声誉，又不想象过去那样随便闖禍。接着丁家討漁税的来了，蕭恩請求延期，丁家的奴才出言无状，激怒了倪荣、李俊，把他赶走。倪荣对蕭恩說："蕭兄如何这等懦弱？"蕭

恩說："他們的人多。"倪荣說："我們弟兄人也不少。"蕭恩說："他們的势力大。"倪荣說："欺压俺弟兄不成!"蕭恩說："这就难說話了!"在这簡短的对話里，看出蕭恩痛苦的心情，隐忍的态度。另一方面也为下面的戏留好余地——蕭恩被逼得忍无可忍，打走了丁府討漁税的教师爷，再去告状，幻想着法律还能有些保障，不想县官非但不准状，还打他四十板子赶下堂来。他这才一气弃了家，和女儿一道去把丁太师杀了。这个戏只看头一場就显得那么簡洁：只寥寥几笔，就把当时的社会情况，劳动人民的处境，豪紳地主的横暴，蕭恩这个人物的心情点染出来。而整个戏一气貫注，精力飽滿。在表演方面，蕭恩、桂英的人物造型，长年累月以来吸引着千千万万观众的同情。就在編剧方面的确也是高手。

《坐楼杀惜》，写的是一对貌合神离的男女——宋江和閻惜姣。女的已經爱上了别人，男的虽然听了些风言风語，却不大相信，对女的怀着猜疑，又还不免有所留恋。彼此見面，互相試探，閻惜姣只想早点散了拉倒，就一个劲儿嘔宋江，逼他提出离婚，可是宋江却不松口，一来他知道了閻惜姣私通他的学生張文远，他气不过；二来这件事情有关他的体面，他还沒想到一个适当的方法应付；还有就是对閻惜姣不免还有些舍不得；直到最后他才下决心和她断絕。可是过了几天，被閻惜姣的母亲一拉，他又去了，以致遺失了梁山泊給他的密信，被迫杀死閻惜姣，犯了命案。大体輪廓如

此，实际这两个人物的心理状态比我說的还更要复杂。这个戏描写人物的内心活动，頗为細密而深刻，对話极为生动，因此不是眞能表现性格的演員就很难演好。这是属于做工戏的。从这里可以学习如何念台詞，如何傳达人物的内心状态，如何掌握节奏。

《焚香記》演的是王魁負桂英的事。歌女焦桂英資助落魄的秀才王魁上京赶考，临行时节，王魁想起自己飢寒交迫，倒臥长街，多亏桂英救他，感恩戴德，无以为报，他說要把她当作自己的母亲、自己的老师一样，他拉桂英同到海神庙去发誓，表示永不負心。这場戏里的王魁眞是情意纏綿，恩感深厚，焦桂英十分为之感动。一到他进京得中状元，入贅相府，立刻覺得娶一个卑賤的歌女，有辱身分，便派人送一封信、二百两銀子給桂英，就此一刀两断。焦桂英拒絕了富貴人家的利誘，靜等王魁回来，好容易接到一封信，拆信一看，只覺得天旋地轉。她想去控告，官府是不会准她的状子的。她只得点起一把香到海神庙对菩薩去控訴，泥塑木雕的菩薩也不能替她作主，她把神象打倒，就在庙里自杀了。她的鬼魂一直追到京城，活捉了王魁。这个戏傾向性异常明显，写王魁滿身錦綉却是虛伪卑鄙、忘恩負义的小人；焦桂英一个卑賤的歌女，却是眞摯善良、情深意厚；一旦受了欺侮，憤怒的猛火把菩薩和仇人一起燒掉，自己也同归于尽。这个戏从头到尾情感激越，对照强烈，爱憎分明，歌詞和对白都入情入理，十分动人。川劇艺人为王魁和焦桂

英創造出生动的不可磨灭的形象。

《彩楼記》說的是一个富貴人家的小姐刘翠屏爱上了貧而多才的青年吕蒙正，翠屏的父亲嫌貧爱富，把他夫妻赶出門去。他們一同住在破窰里，受尽飢寒之苦，貧而不改其乐，吕蒙正終于点了状元回来。刘翠屏的父亲想接他們回家，他們拒絕了，刘翠屏不再認她的父亲。这种諷刺嫌貧爱富的戏很多，这个戏特别富于幽默，而沒有一点火气。整个戏似乎很平淡，有一場是吕蒙正带着妻子回破窰；下一場是一无所有过穷年的光景；再下一場吕蒙正到和尙庙里去赶斋，扑了个空，回窰来看見里面煮着一鍋粥，而窰門外雪地上留有男子和女子的脚印，他疑心他妻子刘翠屏接受了人家的周济而有外遇，吵了一架，刘翠屏閃爍其辞故意气他，然后才告訴他米是她媽媽派人送給她的，解釋了誤会，这才勉强度过了殘年。这样几場戏要写得有趣味，演得能吸引人是很不容易的。可是这几場戏就那么富于詩意，富于幽默感，在台上演出来无論动作、表情、念白无不生动自然，处处引人入胜，表現出高度的表演技巧。

《穆桂英》是一个很爽朗的表現性格的喜剧。这个戏唱工不多，以念白和做工見长，还有必不可少的武工表演（有使用双枪的舞蹈等）。这类戏若沒有武工表演，人物的性格就显不出那么鮮明。这类戏的剧本，不是为了案头欣賞的，单讀剧本不覺得怎么样，一到舞台上，就妙趣横生，十分精采。

《将相和》写的是赵国两个大臣廉頗和藺相如的矛盾。廉頗自恃有战功，不满于藺相如做宰相，故意与藺相如为难。藺相如为着国家一再忍讓，而廉頗态度不改。后来廉頗听了虞卿的劝告，明白了将相不和国家之禍，才感覚到自己錯了，毅然到藺相如那里負荆請罪。在簡短的几場戏里，表現出藺相如豁达大度相忍为国和廉頗勇于改过的精神。当廉頗听了虞卿的話，便毫不犹豫背起荆杖去見藺相如，表示悔改，彼此拥抱，从此成为刎頸交。表演是夸張的，节奏强烈、气势雄渾，两个人都显得忠誠勇敢，深切感人。

《赵氏孤儿》，程嬰、公孙杵臼、卜鳳，这三个人同有沉重的心情、坚决的意念和临危受命、临难不苟的精神，因每个人的处境不同，在观众面前就表現出不同的态度。这类傳統的保留节目，有一套經过千錘百炼的表演方法，对人物的性格和心理描写，都是十分注重的。

关于中国戏曲的編剧和表演，簡单的几个例子决不足以概括說明，以上所举的几个戏，不过聊見一斑，但也可以約略看出在傳統的戏曲里值得学习的东西还是不少。

九

关于学习傳統，我想提出以下的几点意見以供商討：

（1）繼承傳統不能毫无批判，毫无选擇。中国的戏剧艺术是在封建社会里在被压迫被歧視的情形之下成长起来

的。一方面它有深厚的人民性；另一方面也不可能不受封建社会的影响，而搀杂着糟粕。如果現代的艺术作品中有香花也有毒草，过去的时代里不可能只有香花沒有毒草。我們不能說只要是旧的都是好的。总的看来，中国的戏剧艺术傳統，菁华是不少的；但有些戏糟粕和菁华往往搀杂在一块儿，就在舞台上，也不可能沒有庸俗的低級的表演。解放以来，許多剧目經过整理，大体上可以說剔除了粪土，显出了珠玉的光采。但是我們在向傳統学习的时候，要眞正懂得好坏，这就必須要深入研究，把自己变成內行，淺尝輒止，可能一无所得，或者忽略了菁华，拾取了糟粕。要吸取傳統艺术的菁华部分，加以发展，来丰富新的創作，首先要懂得透彻，否則就談不上批判地接受。有人說，对戏曲不敢碰，怕鉆进去出不来，这还是輕視傳統的說法。不鉆进去就无法了解傳統，也就談不上繼承和发揚。

（2）話剧、新歌剧和戏曲，各有其不同的艺术形式、特点和規律，可以互相影响，互相浸透，互相学习，但彼此不能代替，学习傳統不能硬搬。京戏和越剧同样是戏曲，如果京戏去掉了敲击乐器，改用越剧的音乐上場，就显得瘟，而且很不調和。有的話剧，如果認为适当，不妨运用鑼鼓加强节奏感，但仍然是話剧。京戏里象《坐楼杀惜》对話很多，唱很少，但无論如何不是話剧。新歌剧有唱、有白、有舞，但和戏曲的各剧种还是大不相同。不顧到每一个剧种的特点，生搬硬套，是絕对行不通的。要向傳統学习，首先要懂得它的

长处，优点是什么，用来帮助提高；就是失败的經驗也可供参考。

（3）在傳統的剧目里，有許多很好的剧本，我們就看它怎样写人，怎样写人与人的关系，这是写剧本的关鍵。在戏曲剧本里也脱离不了思想、生活和技巧，我們可以通过剧中人物的行动，体会到剧作者的思想，看出当时的社会生活。出色的剧本里面所出現的人，現在看还是活人；人和人的关系极为自然，这就表現出所反映的生活是眞实的。

沒有哪一个剧本是沒有思想的，如果为着表达一种思想，或者为着要达到某种教育的目的，而在剧本里講长篇大套的道理，那一定不是好剧本。傳統的剧作中就很少見有大講其道理的。中国戏曲是通过人物的感情和具体行动来表达思想的。通过焦桂英的感情行动，使我們不能够不同情她，不能不憎恨王魁，她并沒有对我們講什么大道理。看白素貞对許仙眞摯的爱，我們就憎恶法海。这样的例子多不胜举，我們为什么不可以学一学？

（4）戏曲剧本的写法，很象中国的水墨画，貴在生动簡明的点染和勾勒，不貴多作說明。我想学会这一手很有好处。生怕观众这个不懂，那个不懂，一再解釋，并不是观众所欢迎的。但这并不是說不要交代清楚。

戏是讓人看着受感动的，不是讓人当謎来猜的，所以必須讓人一看就懂。昆曲唱詞难懂，但是戏的情节和人物的形象，还不难理解，有的道白也还比較通俗，所以还站得住。

乱彈就連唱詞也比較通俗，所以就更行得开。一个戏不論它的陈义如何高，意思怎样深，如果不以平易近人的态度，淺显的表現方法，使人一看就懂，那就必然失败，那也就是違背群众观点。生怕挖得不深，致流于隐晦，这是最犯忌的。中国戏曲爱憎分明、开門見山，而又不流于平直的写法，可以算是傳統中优良部分之一。

（5）为着突出主題，把重要的情节着力描写，把不重要的部分略过，这也是中国戏曲——特别是乱彈剧本的优点。我們的話剧也好，新歌剧也好，不妨試一試。就我个人的經驗，真正做到簡炼，得費不少苦心。但簡炼是很必要的。其次就是适当地夸張和必要时的重复叙述。《焚香記》里头焦桂英的打神告庙，《宇宙鋒》里头赵艳容的金殿装瘋，都是相当夸張的，但是弓不拉到那样滿，那种强烈的感情就出不来。要那么夸張才显得真实——艺术的真实。关于重复叙述，戏曲里是慣用的，不仅是为了把故事的重要关鍵，人物的重要关系交代得更清楚，更重要的是加深观众的印象。話剧作家也有的善于用重复叙述，就好比在乐曲中有一个旋律常常重复出現，非常巧妙。有的作家极力避免重复的叙述或者不善于运用重复，以致有些戏只要有一句半句話听不清楚就前后情节不能貫串，这对观众是不利的。戏不象小說那样，看过了还可以翻过去看，巧妙地运用重复叙述，也还是合乎群众观点的。

（6）戏曲是歌剧型的，但特别注重道白，对話不仅是真

实生动，入情入理，亲切有味，而且还要韵調鏗鏘。这也是中国戏剧艺术傳統的重要部分。从这里可以懂得中国語言之美，如果学习得好，对于我們写对話很有帮助。

(7) 戏曲之所以为广大群众所喜聞乐見，主要是因为它入情入理，不管演員的动作和化妆多么夸張，但在人物的感情、生活(包括风俗、习惯)方面都非常眞实。令人看上去就好象确有其事，确有其人，情景逼眞，便易于为人接受；否則观众認为不近人情便不爱看。

一个戏就好比一部交响乐，每一件乐器，乐章的每一个小节，都能独自发揮作用，但合起来是个整体。所以发展要合理，层次要分明。尽管是源源本本，但不是平鋪直叙，得有起伏，有高潮，結尾尤其要紧凑有力。戏曲中的許多好戏无不是这样。戏曲尤其对場次的安排、上下場的处理，特别注重。为的是力求条理順暢，交代清楚，有变化又有重点。这样就使一个戏的进行显出諧和而鮮明的节奏。戏曲的好演員，經常注意每一个上場和下場。有許多戏，角色一出場就能把观众的注意力集中起来，下場的时候，也还能給观众留些余味。我覺得这都值得話剧演員和新歌剧演員研究学习。

有人認为戏曲表演节奏鮮明，主要由于敲击乐器。我認为这个說法还不够全面。敲击乐器当然能起重要作用，但戏曲音乐是根据一个戏发展的层次来安排的。由于要显出場次安排的起伏变化，就要求敲击乐器作适当的配合。演員的动作、表演、台詞、歌唱，紧密地結合着，簡明而集中地表

达人物的感情，原来节奏就是鮮明的，因此要求敲击乐器給与适应。总的說，构成戏曲鮮明的节奏是由于主綫突出，明显的对照，夸張而簡炼的表現手法。无論演什么戏，做到簡炼明了也不大容易，簡炼往往就不易明了，明了往往不容易簡炼。戏曲的表演在簡明方面确有独到之处。簡明决不等于粗糙，更不等于肤淺。我們要求的是：情景逼真，細膩深刻，有体有势，有声有色而要言不煩——以极其有限的、簡洁的动作和語言表达深远的情感——这也正是戏曲表演的长处。

（8）戏曲有一套基本工夫，同时有一套完整的訓練方法，首先是形体动作、唱工和念白，此外，便根据角色的行当最基本的几出戏作为教材进行訓練。表演的方法有所謂手、眼、身法、步，这几种多半是和唱念紧密結合着的。在訓練的时候，可以分开进行，而大半是結合着进行。等到全部都学得差不多的时候，就可以逐漸深入，教师根据傳統的标准一步一步要求学生。基本工夫一直到成为名角每天都不能断。我認为我們的話剧、新歌剧都应該建立这么一套基本訓練方法。当然这也不能硬搬，应当根据自己的特点在傳統的基础上建立一套新的方法，那就必須把傳統的一套东西摸透，把其中許多最可宝貴的部分全部承受过来，推陈出新。基本功夫是非常重要的，形体必須經过鍛炼，动作才能够灵活、准确、漂亮。行話說："身段要随和"，那就是說，要使我們的四肢百体行动坐臥能够随心所欲而又显得漂亮（艺术之美）。就是所謂"心到、手到、眼到、步到"。还有就是語言：

必須把中国語言的特点和規律摸透。要善于运用声音；要懂得各种不同职业、不同性格、不同感情的人物的口吻；要善于运用各种不同的語調；要做到口齿清楚，声音嘹亮，語意明确，感情充沛，韵調鏗鏘，要充分发揮中国語言的音乐性。把形体和語言两方面的訓練都做好了，然后才算有了表演的工具。工具必須經常磨炼，愈磨愈精，愈用愈熟，才能随心所欲地用来創造人物形象、表达主題思想。戏曲演員在这方面下着毕生不断的功夫，話剧演員、新歌剧演員，我想也应当如此。



我們的話剧，五十年来在艰苦的斗爭中，积累下不少的經驗，艺术上也有一定的成就。但过去因为在极不安定的环境当中，沒有能够及时总結經驗，建立起一套完整的訓練导演演員的方法。解放以后成立了正規的戏剧高等学校，各剧团都設有演員訓練班，根据我們的实际情况，参考了苏联戏剧学院的教学計划和教学大綱；由于苏联专家的帮助更有系統地学习了并运用了斯坦尼斯拉夫斯基体系的訓練方法；同时也就加深了对傳統戏剧艺术的認識，正在进一步系統地向傳統学习。关于形体动作、台詞和表演技巧，尽量吸收傳統戏剧的优点，但是还沒有能够整理出一套有系統的完整的教材，这是我們正在努力的工作。

新歌剧也和話剧有同样的情形。新歌剧有唱、有念白、有做工、有舞蹈，似乎和戏曲沒有什么大的分别。但究竟是两个不同的艺术形式，无法混同。新歌剧的演員应当比話剧演員更多的学习戏曲是很必要的，但也不可能把戏曲的一套完全搬用。在新歌剧的演員中，有的习惯于戏曲的唱法，有的学习声乐出身，用的是西洋的練声方法。这两种唱法在相当长的时期內，互相矛盾，无法調和。現在我們的歌剧院分成两个部分，一个部分主要演西洋歌剧，如《茶花女》《蝴蝶夫人》《小牛》之类；另一部分主要演反映中国現代生活的、历史題材的、神話傳說一类的戏。这样就两种唱法并存，这两部分的演員、导演、編剧，也都感覺到向傳統学习的必要。最近音乐学院有唱男高音和女高音的学生，学习河北梆子，唱的非常好，这也就証明了一个人可以运用两种不同的发声方法，唱不同性质的戏，并沒有很大的困难。形体訓練，中国的傳統方法很有好处，它能够使演員的动作灵活、准确、漂亮，而身体的发育匀称。新歌剧和話剧的演員都在注重学习。关于舞蹈，新歌剧和話剧演員都学，新歌剧演員学得多一些，他們学民族舞蹈也学一点芭蕾。除此之外，我們要在中国舞台上，反映中国人民的生活，表現勤劳勇敢的中国人民，必須要深入地研究中国的历史、风俗习慣。要眞正懂得中国人，还有就是对中国的語言之美还要精深的体会，能够完全掌握运用。这是剧作家、演員、导演都应当多下工夫的。这样也才能繼承傳統、发揚傳統。

党的文艺方針是"百花齐放"，我們需要有各种不同形式、不同风格；运用不同手法的戏剧艺术。我們要求艺术的多色多朵，只要是有利于社会主义建設，不違反社会主义原則的；有利于国际团結和民族团結的，符合于爱国主义和国际主义精神的；有助于提高共产主义道德品质的。不同程度的政治性，不同程度的艺术性的各种題材，各种写法、演法，都是非常自由的。这一点我們覺得苏联做得很好，值得我們学习。在我們的节目单上，有中国的現代剧、历史剧和民間傳說、神話剧、各种喜剧和悲剧，各种地方戏，还有外国的現代剧、古典剧，我們准备着有系統地介紹苏联以及各兄弟国家还有西欧有名的歌剧、話剧。

我們認为傳統是不能割断的，必須永远繼承。但是傳統必須发展，沒有发展就会有由停滞而趋于中断的危险。中国的戏剧艺术有它显著的特点，有它悠久而优良的傳統。我們异常珍爱它，要极力使它发揚光大。今天，在中国共产党領导之下，一切艺术具备着远大发展的优越条件。六亿人民的国家有极为丰富而肥沃的土壤，将使我們的戏剧艺术不断开出万紫千紅的花朵。我們还要更多更好地学习苏联的先进經驗，并向我們的兄弟国家以及其他各国优秀的艺术傳統学习，来丰富我們的傳統。这也并不是一天能够做到，需要經过不断的努力。我們将为此而奋斗。

一九五九年五月于北京

話劇、新歌劇与中国戏剧艺术傳統

著作者 欧 阳 予 倩

*

上 海 文 艺 出 版 社
上海康平路155号
上海市書刊出版业營业許可証出094号
大众文化印刷厂印刷 新华書店上海发行所总經售

*

开本：787×1092耗1/32 印張：1 3/16 插頁：2 字數：21,000
1959年11月第1版
1959年11月第1次印刷 印数：1—5,000册

統一書号：10078·1183
定价：(九)0.14元

統一书号：10078·1183
定价：0.14元